

## AUTOFIGURACIONES: DE LA FICCIÓN AL PACTO DE NO FICCIÓN

### AUTOFIGURATION: FROM FICTION TO THE NON-FICTIONAL PACT

**José María POZUELO YVANCOS**

Universidad de Murcia

pozuelo@um.es

**Resumen:** Partiendo de una concepción del género literario como resultado de casillas vacías que la creación literaria impone a la teoría como desafío, este estudio intenta avanzar de modo diferente al de la conocida como Autoficción. Entre las que ahora denomino *Autofiguraciones* enumero algunas muy presentes en la literatura actual que, partiendo de las *Grief Memoir*, desarrollan un *pathos* sobre el que piden ser leídas como no ficcionales. La segunda parte del estudio desarrolla esta tesis de que no toda invención imaginaria pide ser leída como ficción, señalando mecanismos de referencia, como las fotos, que quieren evadirse de la cárcel del lenguaje. A partir del concepto bajtiniano de *cronotopo externo* preciso que toda decisión sobre Ficción/No-ficción en las autofiguraciones debe dirimirse de modo pragmático. En obras como las analizadas hay pactos de no ficción que permiten, al contrario que las ficcionales, formular desde el que llamo *tú autobiográfico* reproches posibles sobre olvidos, silencios o mendacidades.

**Palabras clave:** Autofiguración. Semiótica. Autoficción. Pragmática. Autobiografía.

**Abstract:** Beginning with a conception of literary genre as the result of empty boxes that literary creation imposes on theory as a challenge, this study attempts to move forward in a different way to that of what is known as *Autofiction*. Among what I now call *Autofigurations*, I list some very present in current literature which, starting from the *Grief Memoir*, develop a *pathos* on which they ask to be read as non-fictional. The second part of the study develops this thesis that not every imaginary invention asks to be read as fiction, pointing out mechanisms of reference, such as photographs, that want to escape from the prison of language. Based on Bakhtin's concept of the external *chronotope*, it is clear that any decision on fiction/non-fiction in self-figurations must be made pragmatically. In works such as those analysed, there are non-fictional pacts which, unlike fictional ones, allow us to formulate, from what I call the *autobiographical-you*, possible objections to forgetfulness, silences or mendacities.

**Keywords:** Autofiguration. Semiotics. Autofiction. Pragmatics. Autobiography.

Hanse de casar las fábulas mentirosas  
con el entendimiento de los que las leyeren (*Quijote*, I,47)

## 1. EL RELLENO DE UNA CASILLA VACÍA

La primera reflexión que quisiera plantear en este artículo es la relación dialéctica entre los dos términos del sintagma: teoría y literatura, dado que no podría avanzarse mucho si desconocemos que cuestiones como la de la Ficción/No ficción, o bien la paralela de la Autoficción, a las que en este artículo iré, se ofrecen en el contexto de una dialéctica que enfrentó categorías que pertenecen simultáneamente a la experiencia creativa (la literatura) y a la experiencia reflexiva (la teoría, que no lo olvidemos remite etimológicamente a mirada). En el fondo, si el término y concepto de autoficción tuvo tanto éxito en su nacimiento y propagación, es porque vino a disparar al corazón del sistema que ha puesto en conflicto desde Platón y Aristóteles los parámetros en que se dirige la dialéctica de creación/teoría y ese corazón no es otro que la cuestión del género literario. En cuanto una categoría remueve el sistema de los géneros algo pasa, y el debate tiende a encarnizarse. Ese sistema, en cuanto Teoría, ha tendido a ser estable, de ahí el empecinamiento, que historió convenientemente Claudio Guillén en *Literature as System* (1971) y que Gerard Genette siguió muy de cerca, por resolver la cuestión con una tríada, que siempre fue difícil de subvertir, porque entroncaba con la importancia que, según Sebeok y Eco (1984) trazaron, ha tendido el número tres en el sistema semiótico de la cultura occidental.

Por tanto un sistema, el triádico, que se origina con Platón en los tipos teóricos de modalidades posibles de enunciación o posición discursiva, que muy pronto se quiso casar con los géneros literarios, cuando fueron siempre otra cosa, como prueba el hecho de que el ditirambo como género se había convertido después de Grecia en una posibilidad solo teórica, por lo que quedó como *casilla vacía del sistema* hasta que en el Renacimiento, Minturno primero, luego Cascales y por último, en el neoclasicismo francés Batteux vinieron a rellenar introduciendo en ella a la poesía lírica.

Pero es un hecho que no ha habido periodo de la historia en el cual el sistema de géneros, tan persistentemente estable, no se haya visto removido hacia la inestabilidad. ¿Por quién?, por la creación misma, por la literatura, ese que he llamado el componente creativo de la experiencia teórico-literaria. Por idéntica razón que la casilla vacía de la enunciación que el narrador hace desde sí se había llenado con la lírica, ha dejado sin rellenarse satisfactoriamente nunca la posibilidad del género que conocemos como ensayo. Sobre todo, porque la opción de equiparar el ensayo al concepto de *literatura didáctica* que hicieron algunas poéticas clasicistas ha venido siendo problemática, ya que cambiaba el criterio de opción discursiva del sistema platónico aristotélico.

En mi estudio “Teoría de los géneros y poética normativa” (Pozuelo, 1988:69-80) que fue originariamente mi ponencia en el *Congreso de Semiótica e Hispanismo* celebrado en Madrid en 1983, clamaba por un cambio de óptica, respecto de la seguida por el entonces

triunfante Gerard Genette, que acababa de publicar su *Introduction à l'architexte* (1979). Ese cambio de óptica que la Teoría debía a mi juicio imprimir a su manera de conceptualizar el género literario, y que de inmediato sintetizaré, me servirá para explicar lo que ha ocurrido con el problema de la *autoficción*. Cuando elegí el que reconozco ahora poco afortunado sintagma de *poética normativa* (poco afortunado porque parecía defender el género como una normatividad) lo hacía intentando trasladar a la teoría de los géneros el concepto de *Norma* con el que el lingüista rumano afincado en Alemania, Eugenio Coseriu, había resuelto la dialéctica de la dicotomía de De Saussure *Langue vs Parole*. Frente los neo-gramáticos, que habían entendido la lengua como hechos de habla (*parole*) históricos y objetivos, De Saussure planteó que las lenguas se comportaban como un *Sistema*: “La langue est un système où tout se tient” había proclamado el *Cours*. Ahora bien, ese Sistema era en Saussure Teórico y sincrónico, y las lenguas no son solo eso.

Para salvar tal contradicción Eugenio Coseriu imaginó la posibilidad de contemplar la Lengua desde la categoría de Norma, es decir como un conjunto de posibilidades que los distintos hablantes introducían en el Sistema. Eso implicaba algo tan importante como entender que las lenguas son también Historia, lo que permitía un orden para sus transformaciones y evoluciones que se originan por los hablantes pero que los hablantes no gobiernan del todo porque se dan en un horizonte de posibilidades proporcionadas por el Sistema.

Mi contribución a ese Congreso de Semiótica proponía trasladar a la teoría de los géneros el concepto de norma lingüística de Coseriu y salirme así de la tenaza o cárcel meta-teórica del sistema en la que Genette había caído. Los escritores, en cada género, son hablantes de una lengua que heredan y desde la que parten en su contacto con los lectores (los otros hablantes de esa lengua) pero a la que imponen cambios que se dan en horizontes *normativos*. Era el modo de sacar a la Teoría literaria de la abstracción meta-teórica con el que se había abordado el problema de los géneros, que habían sido tratados como si fueran casillas de un Sistema, haciendo ver por contra que la literatura y su evolución imponían *normas históricas* de naturaleza cambiante, como ha hecho ahora con la *autoficción* e hizo antes con la novela, nada menos.

La Literatura no ha dejado nunca de comportarse así, y el género deberá a mi juicio ser considerado siempre una casa, un hábitat, Claudio Guillén lo llamaba una *invitación a la forma*, para ser habitada por cada escritor, donde encontrase allí con cada lector huésped, pero también es casa que pueda ser cuestionada, y deconstruida o transformada, añadiendo formas nuevas, habitaciones contiguas no originarias y es cosa que la evolución literaria ha hecho siempre. La novela misma, como he dicho fue resultado de la transformación histórica del género narrativo épico por escritores que quisieron encontrarse con sus lectores en prosa, y no en verso y para personajes no pertenecientes a la clase alta. Y así en todos.

De modo que no es posible trazar una historia de la teoría de los géneros sin la importancia que vinieron cobrando en la Teoría las *casillas vacías*. Se da la paradoja de que la literatura, la creación de obras particulares, no ha nacido para dar solución al

estatuto estable de los géneros, sino para lidiar en contra de la solución. Una vez surge una categoría y sobre todo una vez que fingimos tenerla clara, viene la creación literaria de ciertos escritores a desdecirla.

También la categoría meta-teórica de la autoficción (que por cierto es una categoría meta-discursiva y no un hecho salvo que lo sea teórico) nació precisamente como casilla vacía de un sistema nacido para explicar la diferencia de la autobiografía y la ficción novelesca. Otra vez la literatura porfía en la dirección de combatir el sistema de verdades. Pero tenemos además la ventaja de que esa evidencia de la casilla vacía que se rellenaba no era una reconstrucción histórica posterior, sino que sobre ese fenómeno discutieron tanto el que creo la casilla vacía Philippe Lejeune, como el que la relleno, Serge Doubrovsky. La historia es muy conocida y la recordaré aquí solo en sus líneas fundamentales.

Todo comienza en el fundacional artículo publicado por Philippe Lejeune en la revista *Poétique* de 1973, y reproducido dos años después en su libro del mismo título *Le pacte autobiographique* (1975). Allí trazó el siguiente cuadro:

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacite</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Tabla 1. Pacto autobiográfico (Lejeune, 1975: 28)

Como es sabido el discípulo de Roland Barthes, Serge Doubrovsky conscientemente se refirió a ese cuadro de Lejeune para explicar el mecanismo de un nuevo género, al que denominó Autoficción, que venía a realizar lo que Lejeune había advertido como posibilidad únicamente teórica, pero de la que, advertía Lejeune, no conocía realizaciones. El mismo Doubrovsky lo escribe tras citar lo siguiente escrito por Lejeune:

“El héroe de una novela ¿puede tener el mismo nombre del autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes Pero en la práctica no se me ocurre ningún ejemplo”. Desde ese punto de vista —añade Doubrovsky— ¡Es como si *Fils* hubiese sido escrita para rellenar esa casilla vacía! (Doubrovsky, 2012: 52).

En una sucesión de citas del propio Doubrovsky se podrá resumir tal historia del nacimiento del concepto y término *autoficción*. Su novela *Fils* tenía este texto en la contracubierta:

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui-même (Doubrovsky, 1977).

Lo que Serge Doubrovsky postula en el fondo, cuando habla de autoficción, es la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y, por consiguiente, del personaje y de la persona representada en ella. Singular y explícitamente referido al caso de una historia autobiográfica convencionalmente forzada a presentarse como un todo narrativo, y no unos fragmentos disjuntos. Y tal postulado lo era de las postrimerías de la vanguardia representada por el *Nouveau roman* y acogida por autores como G. Perec, P. Sollers, Michel Leiris etc.

De hecho, cuando el propio Serge Doubrovsky publica pocos años después, en 1980, su artículo "Autobiographie / vérité / psychanalyse" tanto en su comienzo en que se refiere a un autorretrato de Michael Leiris titulado *Edad de hombre* como en el desarrollo de toda su argumentación, se ve subrayada la idea de quiebra del sujeto, con argumentos reforzados por la metonimia de lo especular, un yo escindido que se mira en el espejo, el sujeto escindido del psicoanálisis lacaniano. De tal forma que su novela autoficcional *Fils* viene a ser definida y defendida allí como *autoanálisis*, en la imbricación de autorretrato y psicoanálisis.

La autoficción es por consiguiente una categoría teórica hija de su momento, se entiende mejor si la situamos en él, incluso en su lugar, el París de los años sesenta y setenta, y nace teniendo en cuenta principalmente dos antecedentes. El primero trata, como se ha visto, de ser contestación al conocido como *pacte autobiographique* de Ph. Lejeune, formulado en aquel conocido artículo de la revista *Poétique* en 1973 y que pasaría luego a ser el capítulo primero de un libro de 1975 con ese título. Pero sobre ese contexto se superpone otro mayor: la crisis del personaje como entidad narrativa que había postulado algunos años antes los miembros del *Nouveau roman*, fundamentalmente Robbe Grillet (1964) y Natalie Sarraute (1956). No hay que olvidar que había sido el propio Doubrovsky el primero en trazar una revisión de la escuela crítica nacida al amparo de tales supuestos literarios con su libro *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité* (1966).

De la juntura de estos dos contextos, crisis del personaje narrativo y deconstrucción del yo autobiográfico emerge la conocida autobiografía de uno de los maestros de Doubrovsky, Roland Barthes, que es otro contexto necesario para entender el nacimiento de la autoficción como categoría. En su autobiografía titulada *Roland Barthes par Roland Barthes*, aparecida en 1975, dos años antes que *Fils* por tanto, había realizado lo que la novela autobiográfica de Doubrovsky convertiría luego en programa, según hemos visto:

la fragmentación del sujeto. Puesto que la autobiografía de Barthes se resuelve en fragmentos discontinuos, incluso apelando al mismo concepto mallarmeano de *corps morcelé*, al que se referirá dos años después Doubrovsky, y reforzándolo con la resistencia a una narratividad que sometiera la propia historia del individuo a un *destino*.

En mi libro dedicado al género autobiográfico, y bajo el título de “Roland Barthes: un texto-cuerpo fragmentado”, dediqué un capítulo al análisis del texto de Barthes (Pozuelo Yvancos, 2006) y pude comentar también el ante-texto que Barthes sitúa, destacado en negrita, al frente de su autobiografía: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”.

Es concomitante tal declaración con la elección de la tercera persona en un texto que habla de sí mismo y compatible tal opción con inequívocas referencias a su identidad real, no ya en la foto de la portada, con los miembros del Seminario de la *École Pratique des Hautes Études*, sino en el propio texto, situando frente a la narratividad del discurso, un sustituto referencial indiscutible como son las fotos, dedicadas al lugar de nacimiento (hay una de la calle de Bayona donde nació, y de sus orígenes, puesto que el libro se abre con la foto de su madre teniéndolo en brazos, y de sus abuelos, etc.). Quien dedicó uno de sus últimos libros al arte de la Fotografía (Barthes, 1980), sabía qué estaba haciendo con tal postulación del referente indiscutido: propiamente estaba escribiendo una *autoficción*, que siendo autobiografía se volvía contra la narratividad y el carácter unitario de su yo Autor. Sobre ese asunto de las fotos volveré luego cuando hable de la dicotomía ficción/no ficción

Si en mi ensayo *Figuraciones del yo* consideré importante rescatar estos contextos de origen, era para que no ocurriera con la autoficción lo que había ocurrido con los conceptos paralelos de posmodernidad o de deconstrucción, que de tanto usarse, para tanto y en distintos contextos —como ocurre con el emblemático y confuso libro de Vincent Colonna (1989)— y para diversos autores, y obras, que han terminado por perder su distintividad y su capacidad de decir lo que querían decir cuando nacieron y resultaban una categoría realmente útil. No hago por tanto recordatorio de estos orígenes de la autoficción por afán arqueológico alguno, ni porque quiera que sea únicamente lo que fue al nacer, sino para entender así lo que realmente es y separarlo de los que no es. Y confieso que lo hago también para evitar que su crecimiento desmesurado y su juntura a conceptos como el de *Factual Fictions*, que veo asimilado a él<sup>1</sup>.

Con todo, el éxito tanto en la teoría como en la creación literaria de la autoficción no puede explicarse solamente desde la teoría de la crisis del sujeto proveniente de la teoría psicoanalítica reinante en la Francia de Jacques Lacan, que ha recorrido muy bien libros como dos de Paul Eakin (1985) y James Olney (1991); ni tampoco desde la crisis del personaje y del yo en la novela propiciada por el *nouveau roman* y toda la novela

---

<sup>1</sup> Hay desarrollos posteriores, como es el de Jacques Lecarme (1982). Para la literatura norteamericana lo ha analizado primeramente Albert Stone (1982). Precisamente el sintagma que le da título a su ensayo, *Factual fictions*, es muy semejante al que Javier Cercas configura al hablar de *Relatos reales*, concepto que elevó a título en el 2000.

experimentalista de los años sesenta y setenta, de autores como Leiris, Genet, Cendrars, Ernaux, Sebald, Roubaud, Sollers, Kristeva, etc.

Ambos contextos aquí recordados son importantes, pero si se mira bien, tal línea experimental no ha sido la triunfante en las autoficciones publicadas en las décadas siguientes, y singularmente en las del siglo XXI, que están privilegiando un tipo de narraciones autobiográficas confesionales que aunque presentadas o editadas como novelas, terminan siendo testimonios o fragmentos de vida, en los que el yo del autor mantiene su nombre y la primera persona narrativa, pero que no quieren siempre ver su yo disuelto en espejos rotos o *corps morcelés*. Al contrario, propenden a hablar de sí mismos en el espacio definido como novelas estableciendo un tipo de figuración que, aunque sea un yo imaginario e indisimuladamente literario, no siempre es *ficcional* en el pacto establecido o buscado con el lector, pues no disimulan remitir a experiencias propias que se proclaman importantes para el sujeto que escribe y que contienen posiciones autobiográficas ciertas al margen de la ambigüedad de la que había hablado Manuel Alberca (2007).

Ocurre así en novelas españolas recientes como *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero, *Ordessa* de Manuel Vilas, *Lo que a nadie importa* o *La mirada de los peces* de Sergio del Molino, *Clavícula* de Marta Sanz, *El dolor de los demás* de Miguel A. Hernández por limitarme a las de los últimos años en español.

No digo nada de la importancia creciente que están cobrando los que podríamos llamar *libros de duelo*, los que en inglés se conoce como *Grief Memoir*, nacidos a partir de la muerte del padre o madre. En ellos ha sido muy importante la tradición judía, como puede verse en obras nacidas a la muerte del padre o madre, como ocurre en Amos Oz, Albert Cohen, Philippe Roth, por citar solo algunos memorables, Y fuera de la tradición judía también lo ha hecho el primer volumen de *Mi lucha* de Karl Ove Knausgård, titulado *La muerte del padre* o el de Annie Ernaux, titulado *Una mujer*, sobre la muerte de su madre. También en español se han dado obras singulares en la misma línea. Solo algunos vienen ahora como ejemplo: *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince, *Tiempo de vida* de Giralt Torrente, *A corazón abierto* de Elvira Lindo, *No entres dócilmente en esa noche quieta* de Ricardo Menéndez Salmón, sin dejar de decir que tanto el citado de Rosa Montero (2013), como el de M. Hernández (2018) tiene un hecho trágico personal en su origen.

Es por esa razón que en obras narrativas literarias como las citadas y otras muchas que podrían aducirse, en especial las nacidas como novelas de la *Shoah*, desde el fundamental y fundacional libro de Primo Levi a los de Jorge Semprún a Imre Kétersz, no cabrían adherirse a la categoría de autoficciones en las que un yo narrador juega con el espacio de su identidad, deconstruyéndolo o poniéndolo en duda; antes bien, tanto en los relatos de la memoria del Holocausto como estos del duelo personal por los padres (o hijo en los casos por ejemplo de *Mortal y rosa* de Umbral o *La hora violeta* de Sergio del Molino), el yo figurado se propone testimonial, y quiere precisamente ver reforzada su identidad personal, o invita en todo caso al lector a que no sospeche de ella. Si en un libro

de duelo o una memoria del Holocausto (o en el caso de narraciones de víctimas de tantos horrores reales posibles) introdujéramos el elemento de la sospecha, lo presumiéramos inventado o meramente retórico, en el sentido de Paul de Man (y no en el sentido de que toda obra literaria implica elegir un tipo de retórica al modo como Wayne Booth postuló), o incluso sospecháramos de su mendacidad, el pacto que da origen tanto al nacimiento del libro como posiblemente a su interés para el lector, decaería, según veremos luego.

Por esas razones, y por la variedad posible que contiene el tratamiento literario de la vida personal (unas veces directamente autobiográfica, pero otras veces metamorfoseada en diferentes figuras o suplencias) en ese libro al que me he referido aparecido en 2010 hablé de la necesidad de una categoría diferente a la de Autoficción, que denominé como el título del libro *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila Matas* en cuyo capítulo teórico preliminar, antologado en el citado libro de Ana Casas (2012) dedicado a la Autoficción, explicaba que tal categoría había nacido para poder entender obras tan distintas en cuanto a la narración de un yo figurado o imaginado como *Todas las almas* y *Tu rostro mañana* de Javier Marías (que a diferencia de *Negra espalda del tiempo* no cabía calificar de autoficciones), como lo mismo ocurre en el caso de *París no se acaba nunca* de Vila-Matas y su diferencia con la novela *El mal de Montano*.

A medida que pasa el tiempo se ha ido haciendo más evidente la necesidad de una categoría teórica como la *Figuración* o construcción de un yo figurado que es diferente pero no opuesto al yo autobiográfico ni opuesto al yo reflexivo del ensayo de Montaigne. Cuando escribía sobre esto para un doctorado impartido en CUNY, Nueva York (2009), no conocía el importante ensayo aparecido en 2008 en Francia, publicado por Philippe Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage*. Allí Gasparini llegaba, con diferentes fuentes y argumentación, a parecidas conclusiones a las mías sobre la necesidad de ir más allá del concepto de la autoficción. Él proponía llamar Autonarración a ese conjunto superior que por supuesto incluía en su seno a la autoficción (limitada a la estricta definición de Jaques Lecarme: “L’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman” (Lecarme, 1993: 227).

Además de incluir a las autoficciones en su seno, el concepto de *Figuraciones* quería ser explicativo de otras muchas formas y estilos incluidos en el que el propio Gasparini denominó *Autonarración* que incluye en su interior el que llama *Espacio autobiográfico* (lo que había hecho muchos antes en España Nora Catelli, 1991) como todas aquellas narraciones que tienen un yo personal real como protagonista-narrador.

Qué duda cabe que, a los ejemplos españoles y latinoamericanos citados arriba, tanto los nombres de Sebald como Coetzee, Colette, Michon, Ph. Roth, Angot, Magris, Carrère, o Ernaux comparten un espacio narrativo que se presenta autobiográfico y que va más allá tanto de la autobiografía como de la autoficción propiamente dichas. Sigo prefiriendo *Figuración del yo* a *Autonarración*, porque muchas veces esa figuración abraza el espacio del diario íntimo (no narrativo) o del ensayo en la estirpe de Montaigne (tampoco específicamente narrativo), o con mezcla de varios de ellos al modo de los *Cuadernos de*

*todo* de Martín Gaité (Pozuelo Yvancos, 2014). Lo que es seguro es que funciona como una categoría que la sola consideración de novela ficcional tampoco agota o explica.

Y no lo hace por un hecho fundamental que afecta a la cuestión que desarrollaré en la segunda parte de este estudio: la cuestión de la *Ficción/No ficción*<sup>2</sup>.

## 2. FICCIÓN / NO FICCIÓN

Las dificultades que la teoría literaria tiene cuando se enfrenta a la cuestión de la ficción, y en concreto del principio de ficcionalidad, según pude adelantar en mi libro *Poética de la ficción* (1993) dedicado al asunto, es la predominancia que en los momentos de desarrollo de la teoría literaria a lo largo del siglo XX, tuvieron las teorías semánticas formales, centradas primordialmente en la relación entre el texto y su referente, y sobre todo en el planteamiento de la imposibilidad de que el lenguaje fuera transitivo, llevara a la realidad referida por el signo.

Como denunció Foucault a propósito del modo de lectura de Derrida, ese textualismo que pretende dirimir las cuestiones discursivas es en los términos de Logos/representación, incluso cuando es argumentado para denunciar el logocentrismo, ignoró durante demasiado tiempo que la ficción nunca podrá dirimirse sin que el componente pragmático intervenga en primer lugar, según argumentaré enseguida. A este problema se suma otro: la no distinción entre categorías que son diferentes. El estatuto de la ficción en la teoría literaria se ha visto continuamente contaminado por conceptos contiguos y metonimias que son parciales. Los conceptos de *ficción*, *invención* y *construcción imaginaria* (por no decir los de *verdad* y *mentira*) son contiguos, pero no idénticos y se han solapado, a menudo con torpeza.

Uno de los lugares donde mejor puede seguirse este problema es la cuestión y debate sobre *los hechos reales*, tal como las teorías de la autobiografía lo discutieron. No es baladí ni puede ser casual la coincidencia en el título de dos autobiografías publicadas casi por los mismos años, pero en lugares diferentes y sin que se hayan tenido en cuenta la una a la otra. La primera la publicó Louis Althusser, titulada *Les faits* (1972), mismo título que la que publicó Ph. Roth titulada *The facts* (1988). Ambos han elegido ese término para definir que lo que se cuenta en ellas es lo que ocurrió realmente en la vida de ambos. Presunción de verdad que en ambas se desmorona, una vez que, como analicé en el capítulo que dediqué a la de Roth en mi libro *De la autobiografía: teoría y estilos*, el mismo Roth pone en cuestión todo su andamiaje de veracidad al dialogar en el seno del libro con Zuckermann, que como se sabe y se narra en su novela autobiográfica *Las vidas de Zuckermann* es su *alter ego* literario. Pues a este personaje de ficción envía Roth *Los hechos*, y es ese personaje quien le desmonta en el Epílogo. En el caso de Louis Althusser el desmonte viene por la circunstancia de que varios de aquellos hechos de su primera autobiografía son contados de manera diferente y con una causalidad distinta en la

---

<sup>2</sup> Este texto fue ponencia inaugural, pronunciada el 9 de septiembre de 2020, de la Escuela Internacional de Doctorado de ASETEL, celebrada en la Universidad de Granada con el tema de *Non Fiction*.

segunda autobiografía que publicó titulada *L'avenir dure longtemps*, 1992 (*El porvenir el largo*) aparecida tras haber asesinado a su mujer, lo que seguramente ha movido a una construcción distinta de los hechos.

Pero independientemente de estos ejemplos, la cuestión quedó planteada muy pronto por George Gusdorf en su liminar texto de 1948 dedicado a la teoría de la autobiografía cuando escribió:

La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda alguna incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado... El pecado original de la autobiografía es, entonces, en primer lugar el de la coherencia lógica y la racionalización. La narración es consciencia, y como la consciencia del narrador dirige la narración, le parece indudable que esa consciencia ha dirigido su vida. En otras palabras, la reflexión inherente a la toma de conciencia es transferida, por una especie de ilusión óptica inevitable, al dominio del acontecimiento...

La ilusión comienza, por otra parte, en el momento en que la narración le da sentido al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos o tal vez ninguno. Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de inteligibilidad preconcebida (Gusdorf, 1991: 15).

Tanto en un texto como este como en el ensayo de Javier Marías titulado *La dificultad de contar* y en otros muchos textos que traje en mi libro citado de *Figuraciones del yo*, se pone en sospecha eso que llamamos *hechos*. En el caso de Marías el argumento central es que por pequeña que sea una historia, aquello que contamos cuando la narramos deja fuera infinitas posibilidades desechadas, algo que Marías recuerda convocando la hermosa sentencia de Sir Thomas Browne “Amplios son los tesoros del olvido”, en que fija la tesis de que es innumerable lo que en cada historia queda oculto o silenciado, se ha sentido vacío o sin importancia, y en rigor, *incontable*. Podríamos apostillar que conviene aquí la sabia diferenciación que para otro problema (el de la Historias literarias) planteó Claudio Guillén: por muchos que hayan sido los hechos acaecidos pocos, una mínima parte, pasan a ser *acontecimientos*, esto es alcanzan *significación narrativa* en el texto que los comenta o narra, llegan por tanto a ser pertinentes.

Con todo, siendo todo esto muy cierto, y situándose en el centro de la cuestión de la que podríamos llamar *figuración autobiográfica*, no conviene ignorar que incluso en las autobiografías más deconstructivas, esto es aquellas que han puesto en duda la entidad del sujeto y su relación con la verdadera historia, hay una pulsión interna que les lleva a plantear una relación real entre quien escribe y quien existe. Precisamente Roland Barthes, autor de la famosa sentencia que proclamó que “quien escribe no es quien existe” y que elevó a título de su ensayo “Escribir, ¿verbo intransitivo?” (1994), cuando publica su autobiografía *Roland Barthes par Roland Barthes*, que como he recordado antes clama en página de contracubierta porque sea leída como si se tratase de un personaje de novela, elige para la portada seleccionar con una lupa su propio rostro, en una foto real suya con

los miembros de su Seminario de la *École Pratique des Hautes Études*. Curiosamente la misma operación hace Ph. Roth quien en *Los hechos* señala una foto de su promoción en la High School. En el caso de Barthes, el uso de la fotografía como suplantador de las palabras y deixis de la identidad del sujeto, va más allá de la portada, pues dedica varias páginas a fotos, la primera que parece en primera página, antes de los paratextos preliminares, la liminar, foto primera, de su madre, primero sola en la playa y luego con el niño Barthes en sus brazos, con el pie de foto: “la exigencia del amor”. Vendrán también fotos de la calle de Bayona, de sus abuelos, padre y otras<sup>3</sup>.

Este mecanismo de las fotos en autobiografías nacidas para deconstruir el género o cuestionar su verdad, nos enseña al menos que deberíamos tratar con mayor cautela la presunción de ficcionalidad anidada en ellas. No siempre y no solamente son las fotografías los mecanismos por los cuales las figuraciones personales quieren evadirse de la sospecha respecto a la suplantación de lo sucedido, eso que se ha denominado *cárcel del lenguaje*. En determinadas figuraciones autobiográficas un sustituto de los deícticos de imagen ha sido la acumulación de multitud de detalles convocados por el narrador, en aras de evidenciar su compromiso testimonial o de veracidad de lo contado. En el capítulo de mi libro *De la autobiografía* dedicado a analizar los dos volúmenes de la excelente de Carlos Castilla del Pino, publicada con los títulos de *Pretérito Imperfecto* y *Casa del Olivo*, señalé este fenómeno o estilema como eje vertebrador de su estilo autobiográfico, que por estos detalles edificaba un verdadero *pacto de no ficción*, con su lector. Iré luego a este concepto de pacto de no ficción que funciona igualmente en figuraciones distintas a la autobiográfica.

Antes querría volver sobre el asunto de la memoria de los hechos y la función que en ella cumplen los detalles acumulados, especialmente los sensoriales. Y lo haré a partir de una de esas figuraciones autobiográficas nacidas a la sombra de la fundamental obra de Primo Levi (especialmente *Si esto es un hombre* y *La tregua*) fundacionales del subgénero que se ha denominado *Memorias del Holocausto*. Me refiero al libro autobiográfico de Jorge Semprún publicado en 1995 en francés en el original y traducido como *La escritura o la vida*; puede ser un excelente ejemplo donde veamos configurarse, actuar y debatir algunas de las ideas vertidas en lo que antecede. He elegido este libro, además de por alcanzar altas cotas de calidad artística en su impresionante y sobrecogedor testimonio de una vivencia personal, porque junto a su contenido vivencial impone un rigor reflexivo poco común, que en cierta medida es meta-autobiográfico, y que me ha recordado constantemente los problemas suscitados por el texto platónico del *Fedro* sobre el lugar de la escritura, de la memoria y del olvido. Todo el libro es a la vez la narración de la

---

<sup>3</sup> Tengo que dejar fuera de este artículo la importancia que en determinadas novelas y no solo en libros autobiográficos tienen las fotos, y su mecanismo de deixis personal o familiar. Mieke Bal (2001) planteó sus muchas posibilidades. Estudios sobre textos españoles los ha desarrollado Elide Pittarello, tanto de Javier Marías como de Martín Gaité (Pittarello, 2009, 2014, 2015), y, muy recientemente, ha publicado un libro sobre poesía e imagen (Pittarello, 2020). Antonio Candeloro acaba de hacerlo para la importancia de las fotos en el eje significativo en “Imágenes siniestras en *El dolor de los demás*”, de M. A. Hernández Navarro (Candeloro, 2021, en prensa). Sobre otras novelas contemporáneas, véase Candeloro (2008).

vivencia de Jorge Semprún en el campo de concentración de Buchenwald, donde estuvo recluido entre los veintiún y veintidós años, hasta su liberación en la primavera de 1945, y el testimonio del peso que este episodio tuvo en su vida posterior, pero situando su énfasis en la *incapacidad* de escribir sobre él, en la opción personal que tuvo que hacer, renunciando a la escritura (que suponía para él una forma de muerte) y abrazando en su lugar la vida, asimilada entonces al silencio, al olvido de esa muerte.

Toda la estructura del libro acompasa esta realidad dual, dicotómica, que refleja el título (*La escritura o la vida*) y la otra dualidad: la *vivencia* acompañada de la *reflexión* sobre las posibilidades y límites de la escritura para dar cuenta de ese episodio tan agónico y trágico de su vida. He aquí uno de sus fragmentos iniciales.

“*Krematorium, ausmachen!*”, gritaba entonces una voz breve, vehemente, por el circuito de altavoces.

“¡*Crematorio, apaguen!*”.

Dormíamos, la voz sorda del oficial S.S. de servicio en la torre de control nos despertaba. O mejor dicho: primero formaba parte de nuestro sueño, resonaba en nuestros sueños, antes de despertarnos. En Buchenwald, durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos y nuestras almas se empeñaban en revivir —oscuramente, con una esperanza tenaz y carnal que la razón desmentía en cuanto había amanecido—, esas dos palabras, *Krematorium, ausmachen!*, que estallaban prolongadamente en nuestros sueños, llenándolos de ecos, nos devolvían en el acto a la realidad de la muerte. Nos arrancaban del sueño de la vida...Así, en el sobresalto del despertar, o del regreso al propio ser, a veces llegábamos a sospechar que la vida sólo había sido un sueño del que esas dos palabras nos despertaban de golpe, sumiéndonos en una angustia extraña...A pesar de los gestos cotidianos, de su eficacia instrumental, a pesar del testimonio de mis sentidos, que me permitían orientarme en el laberinto de las perspectivas, la multitud de los utensilios y de las apariencias ajenas, yo tenía entonces la impresión abrumadora y precisa de vivir sólo en sueños. De ser un sueño yo mismo. Antes de morir en Buchenwald, antes de desaparecer en humo en la colina del Ettersberg, había tenido ese sueño de una vida futura en la que me encarnaría engañosamente (Semprún, 1995: 23-24).

A lo largo de todo el libro de Jorge Semprún la escritura es vista como rescate, como forma de sobrevivir al olvido y por tanto como vehículo de una Memoria que no quiere ser de ficción y que pugna por no diluirse en ella. Y en ese mecanismo interviene el rescate de los detalles, los olores, los sentidos que se reviven; el olor y el humo del crematorio son una *forma de presencia* (memoria) que ayude a superar el olvido. Entretenidos en la dialéctica ficción/ no ficción, referida a los hechos, no se ha insistido lo suficiente en la capacidad que ciertas obras tienen de vehicular la escritura como forma de presencia.

Lo glosaré un momento a partir de unas reflexiones de Emilio Lledó y Paul Ricoeur. Escribe Lledó en su fundamental libro *El surco del tiempo*, en que comenta el *Fedro* platónico:

Con la escritura se inventa un fármaco para superar la limitación de la naturaleza circunscrita, obviamente, al horizonte de lo concreto, al tiempo de la inmediatez. La abstracción y la independencia de la temporalidad inmediata que consigue la palabra

escrita, no sólo la libera de su relación con un hombre determinado, que, como la palabra hablada, es en cada instante su sustento y su originador, sino sobre todo, la libera incluso de sí misma, de la dependencia de ese hombre que la “dejó escrita”. La constituyente soledad (Fedro 275 e) de esa palabra que está en el texto, olvidada ya de su origen y su autor, adquiere, pues, su fuerza, y al par su ambigüedad, en el aparentemente contradictorio suceso de ese olvido (Lledó, 1992: 55).

Precisamente la abstracción e independencia respecto a la inmediatez de la experiencia concreta es la que la autobiografía se esfuerza en combatir, por el procedimiento de ligarse al hombre determinado y a su voz y en ese sentido, como luego veremos, querría ser la menos *escritural* de las formas literarias y, si se quiere, la más oral-confesional.

El fundamento de la escritura autobiográfica es establecer la existencia, la presencia de una voz que, sustentando su verdad, en forma de testimonio directo, quiere trascender la propia escritura. La lucha del narrador es por recuperar el espacio en el cual la escritura no se ha liberado de la voz originaria, del hombre que la *dejó escrita* y cuya presencia en forma de testimonio está constantemente convocada. Aquí radica una de las razones de la dimensión fuertemente apelativa, conativa, de la escritura autobiográfica, que pretende recuperar el circuito primario, originariamente oral de la comunicación confesional, salvando de ese modo la grieta —y la abstracción que esa grieta<sup>4</sup> impone— de la escritura como forma de olvido y de silencio.

La escritura autobiográfica, en su intento por recuperar el aliento originario, y el sentido testimonial de su valor conativo, establece no sólo una relación hombre determinado-escritura, sino sobre todo una relación hombre-voz, en su dimensión de presencia actualizada constantemente. La ruptura de esa presencia es la base de la argumentación platónica y puede verse corroborada por la experiencia que tenemos respecto al progresivo alejamiento que las letras tienen respecto a la voz que estuvo en su origen. En la Antigüedad y en la Edad Media la letra escrita estaba todavía asociada a la expresión oral y el lector *articulaba* lo que leía, aunque estuviera solo. Walter Ong recuerda la famosa anécdota de la sorpresa que le suscita a San Agustín encontrarse a San Ambrosio leyendo para sí mismo, sin producir sonido alguno (Lledó, 1992: 103). Esto ha evolucionado tanto que ahora tenemos la experiencia de la lectura asociada a una sola lectura mental, en silencio, separada ya de la voz. Es más, sólo las personas poco adiestradas y los niños cuando comienzan a leer *vocalizan* cuando leen, precisan de ese recordatorio de la voz que es la letra.

La forma autobiográfica, como hemos visto en el ejemplo de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún, imagina muchos modos de recuperar esta dimensión de la *presencia*. En realidad, su dominante estilística restaura una escritura presencial. A un lector, alejado ya de las experiencias que son ahora solamente escritura (y por tanto olvido), la memoria autobiográfica supone la constante inmersión en la escritura de la presencia de un autor

---

<sup>4</sup> La idea de grieta para la comunicación escritural literaria la he desarrollado en el capítulo 2.5 de mi *Poética de la ficción*.

que le está diciendo a su lector al oído que aquellas letras son palabras que reproducen una experiencia real de cuya verdad el autor es testigo. Ello explica y justifica el enorme poder que tienen las *sensaciones* en la rememoración autobiográfica. Lo visto, lo oído, lo sentido, ocupan, como vemos en Primo Levi o en Semprún, un lugar de privilegio. Aristóteles (*Analíticos*, II, 100 a 5) había sostenido que la experiencia es *aísthesis* y *mnemé*, sensación y memoria. Un modo de reclamar la presencia de la experiencia, que es el fundamento de la escritura autobiográfica, es convocar constantemente la sensación como modo de anclar esa memoria y recuperarla de la abstracción.

Ello explica la importancia mayor que en el estilo de las autobiografías suelen tener los pequeños detalles y la acumulación de menudencias en fechas, en circunstancias, en minucias. Lejos de ser superfluas estas acumulaciones de detalles tienen la función de remitir lo escrito a una *experiencia propia*, individual y en cierta forma irreplicable, de quien lo ha vivido y de quien de esa vida se ofrece como testigo. Las sensaciones, la importancia de los sentidos primarios de percepción (lo visto, lo oído, lo olido) y los detalles que se acumulan, responden a este sentido presencial, de actualidad en el cual el saber se liga a la experiencia: la fuente del saber es la experiencia directa. Es sabido que Platón maneja la contraposición del saber que proviene de la opinión, de lo que viene de fuera, del conocimiento fundado en una *doxa*, y de la experiencia que nace del interior del propio individuo. Por eso la autobiografía indaga mucho más las formas de la experiencia que las del saber.

Para que sean posibles estas *presencias* la autobiografía instauro por otra parte, como eje dominante de toda su forma estilística, una nueva temporalidad. Si en la escritura el tiempo de la inmediatez cesaba, la autobiografía pretende reinstaurar en cada paso el tiempo de la inmediatez. De ahí que los sucesos se reproduzcan *puntuales* (punto por punto) y de ahí la ligadura fuerte establecida entre los tiempos sucesivos y el tiempo de la lectura, como si el emisor le dijera al receptor: eso que lees *lo vi, lo viví, lo supe, lo escuché, lo olí*. Pero, aunque lo he puesto en pasado, la escritura autobiográfica camina en el presente, en la inmediatez del tiempo presente: lo que viví es lo que ahora lees, ahora escuchas lo que yo escuché. Dice E. Lledó: “El ‘acto de memoria’ es una forma de presencia. No hay pasado como memoria si no es iluminado por el presente. Y para que esa iluminación sea posible, y sea, además, ‘memoria’, tiene que ‘presentar’ una cierta objetividad, una ‘experiencia’” (1992: 72).

La memoria autobiográfica es pasado-presente. La autobiografía tiene como dominante de su estructura la convocatoria por la escritura *la presencia del pasado*. Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos del pasado, a los diferentes presentes, durables, de ese pasado. La forma de la temporalidad autobiográfica es siempre una forma de presencia.

El error de quienes han querido deconstruir el acto autobiográfico como una forma de identidad superpuesta, falaz, mendaz incluso, es no haber advertido que existe una interdependencia entre el hablar del yo retrospectivo que escribe una autobiografía en el

presente y de los varios *yoes* acerca de los que el autobiógrafo escribe. Esa interdependencia tiene que advertir la realidad de una distinción que en rigor no puede darse entre tales distintos *yoes*, porque la autobiografía no se edifica sobre un modelo discontinuo, discreto, de la identidad o identidades, sino sobre un modelo narrativo de la identidad, en el que el momento presente es el que otorga pertinencia al pasado.

El pasado no es inerte, no es historia, sino presencia constante, dinámico, penetra en el interior del presente e interactúa con él. Lo que ocurrió en el pasado contribuye a dar forma a lo por venir y se funden en una forma de presencia, de presente, que es la que justifica el hecho autobiográfico no como historia, sino como inmediatez.

El pasado nunca existió si no es como la forma como el presente autobiográfico lo convoca, según las necesidades de esa presencia. El orden narrativo, tan vinculado a los procesos de identidad, como ha mostrado P. Ricoeur (1990), especialmente los capítulos 5 y 6, impone al acto autobiográfico todas las formas de mistificación del proceso mismo que constituye la figuración de una identidad. La idea de presencia combate con la de discontinuidad, con la de un yo que es cada vez una cosa distinta. La narración autobiográfica convoca una continuidad narrativa del yo —y una causalidad inherente a esta forma como Ricoeur ha destacado— precisamente porque el único modo de combatir el olvido de la escritura es el de contraponerle la memoria presencial en la que se constituye el propio yo.

### 3. LOS PACTOS DE NO FICCIÓN

Bien sea a través del mecanismo de las deixis fotográficas bien sea por este sutil juego de la escritura y la memoria de los sentidos como formas de presencia, una serie de obras de la memoria nos vienen mostrando que las figuraciones personales no siempre se acunan con facilidad en el magma indistinguible y heteróclito que denominamos *ficciones*. Hay algunas incluso en que el latido por superar esa distancia de la ficción constituye uno de sus principales ejes.

En lo que queda, desarrollaré esta tesis por vía de tres asuntos que entiendo nucleares. (1) Es necesario que ciertos libros se inscriban en el orden de su actuación social, en el escenario de su publicación y no diriman su ficcionalidad por el solo uso de la referencia para lo que será fundamental el concurso de Bajtín y la distinción que aventuró el teórico ruso entre los conceptos de *cronotopo interno* y *cronotopo externo*. (2) El que en su día denominé *tú autobiográfico* (Pozuelo Yvancos: 2006: 46-65), que ahora tendré que extender a todo *tú lector* actúa en determinados libros de una forma particular. Se ve eso en el asunto de los silencios y/o ocultaciones, pero también se ve en la función apelativa que las narrativas de testimonios de duelo confrontan y que cumplen su actuación en su dimensión performativa (y tienen su sustento en su credibilidad). Conclusión: en las figuraciones del yo hay *actos de ficción*, pero también *actos de no ficción* (que denominaré mejor, *pactos*, porque en ellos es fundamental la performatividad o relación con y sobre el lector).

Ningún discurso, y mucho menos un género es un texto donde un yo pueda verse como instancia separada del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el tú que lo interpreta y de los contextos socio-ideológicos que afectan a esa relación. No ya y no sólo como instancia textual, sino como realidad discursiva e histórica. Solamente en ese contexto podrá entenderse que la autobiografía se inscriba— se haya inscrito durante mucho tiempo— como género ficcional (semánticamente y aun ontológicamente considerado) y sin embargo esté situado convencionalmente, en su funcionamiento pragmático, en la estructura que socialmente ordena los discursos de verdad o al menos comprometedores del sujeto que escribe. Será este un argumento más a favor de la idea que es espina dorsal de mi posición teórica desde hace tiempo: el espacio de la ficción se define pragmáticamente y afecta a su estatuto convencional-pacto (o casamiento decía Cervantes), con el *entendimiento de los que lo leen*. La relación se establece con la que llamaremos estructura apelativa, su dimensión auto-justificadora, o bien las relaciones intertextuales con las Epístolas, la Confesión, con el género de las biografías de hombres públicos etc. Estas relaciones han sido menos atendidas en la bibliografía reciente, precisamente por los contextos que venimos comentando, pero son relaciones que se imponen necesarias a una caracterización del género autobiográfico y de otros como los libros de duelo o de testimonio, en su desarrollo histórico.

Son esas relaciones las que pueden ayudar a entender el pacto de lectura y la dimensión de autenticidad que para sí reclama el autor en ese pacto. La convencionalidad de ese estatuto de verdad será tanto más visible cuanto más analicemos los contextos socioculturales y el fenómeno de la producción literaria autobiográfica no sólo como experiencia individual de búsqueda de identidad problemática, sino como texto público y publicado con fines casi siempre apologéticos o reivindicativos.

La ficcionalización del yo autobiográfico y la disolución de la frontera entre textos de ficción y de verdad, propuesta por la crítica deconstructivista se inserta en un contexto de ruptura de los límites de los géneros y la progresiva literaturización del propio discurso filosófico, desde su afirmación del carácter tropológico de todo lenguaje. Ello ha llevado a una absolutización de lo literario-ficcional, que penetra toda experiencia de escritura<sup>5</sup>. Ahora bien, tal fenómeno no se habría dado sin una reducción progresiva del campo contemplado por la teoría a los términos de la textualidad. En esta reducción han resultado coincidentes los contextos intelectuales que dieron lugar al estructuralismo, la *close reading* del *New Criticism* norteamericano, y la crítica deconstructivista. Al reducir las prácticas discursivas a trazos textuales, se eliden los acontecimientos que son los *Discursos* y se evita estudiar las implicaciones del sujeto en los discursos (Foucault, 1969).

De ese modo las distinciones de los discursos entre sí, su distinto origen, su diferente axiología, termina por perderse y se integra en un magma absolutizador donde todo texto resulta la predicación de una frase: *yo no soy yo*. No entiendo que tal frase carezca de

---

<sup>5</sup> Véase Catelli (1991: 20).

fundamento, ni discuto que en su sentido último toda autobiografía sea una máscara. Pero ello no puede hacernos olvidar que el pacto de lectura la propone muchas veces como discurso de verdad para ser leída con tal valor. No hay incompatibilidad entre una tesis y otra. Y es preciso atender a esta dimensión pragmática —de producción y recepción sociales— de ciertas figuraciones sin la cual su propia textualidad resulta ininteligible. Como dijeron Spadicini y Talens: “rather than locating the analysis of autobiographies in de field of utterances one must do so in the sphere of the ‘production’ of meaning in a territory where the reader is a co-producer of meaning rather than a mere passive receiver” (1988: 14).

Son fundamentales para desarrollar esta idea algunas tesis propuestas por Bajtín (1989). La aportación fundamental del teórico ruso Bajtín a la cuestión de la *otredad* es haber marcado que la comunicación entre hablantes lo es entre sujetos sociales, conciencias interactuantes en un acontecimiento, no sujetos especulares en que un yo derive del otro, sino voces o conciencias que interactúan en la comprensión o búsqueda responsable del conocimiento (Bajtín, 1989: 166; 178-179). Las voces representan posiciones ideológico-sociales específicas (posiciones *semánticas*, en la terminología de Bajtín) cuyas relaciones conflictivas constituyen el núcleo mismo del lenguaje, en el vivo, histórico y cambiante contexto de la comunicación. De ahí proviene el constante interés de Bajtín, cuando analiza los géneros, la novela, las relaciones entre discursos diferentes y series como el carnaval, la parodia etc., por situar los textos culturales dentro del marco ideológico-social, entendiendo el dialogismo de los discursos y lenguas múltiples que se interrelacionan, no sólo, como se ha querido ver desde el posestructuralismo, como relaciones intertextuales, entre textos, sino como diálogo interactuante de *discursos* entendidos, como luego hará Foucault, como prácticas sociales que coexisten y que ponen de manifiesto relaciones de poder o de conocimiento.

Cualquier género literario es una parte integrante de un fenómeno comunicativo, social. En este contexto se entiende el enfoque dado por Bajtín a la autobiografía (Bajtín, 1989: 220-222). Cuando aborda la palabra y la figura del héroe en la novela de la prueba sostiene que no puede ser escindida de la figura del hombre tal como aparece en la mayoría de los géneros retóricos: las biografías (glorificación, apología), las autobiografías (autoglorificación, autojustificación), las confesiones (arrepentimiento) y la retórica jurídica y política (defensa-acusación).

Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública, o de autojustificación pública de personas reales. Por eso no sólo —y no tanto— es importante aquí su cronotopo interno (es decir el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación y de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida y se ponen bajo una

determinada luz. Este cronotopo real es la plaza pública. En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica del hombre y de su vida (Bajtín, 1989: 284).

A su interés metodológico une este formidable texto bajtiniano otro interés. La distinción en la autobiografía de un *cronotopo interno* (el tiempo espacio de la vida representada) y un *cronotopo externo* (su representación pública), puede ayudarnos en la indagación de los géneros fronterizos con la ficción que estamos haciendo. No solo la autobiografía también los *Grief memoir*, *el duelo* y otras formas de representación testimonial, poseen este carácter bifronte: por una parte son un acto de conciencia que *inventa* y *construye* una identidad, un yo. Pero por otra parte son un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público, el ágora. Considero que en muchas figuraciones es imposible entender por separado ambos cronotopos, se realizan juntos.

Es en la convergencia de ambos donde nacen las autobiografías y muchas de las narraciones en que las cuales el yo se proclama veraz. Porque también una figuración se ofrece en la nueva ágora, la forma de publicidad del libro publicado. La escritura que se hace pública y que inventa un yo que presenta como verdadero a los otros, propone a sus receptores un pacto de autenticidad. Esta doble faceta —que es un cronotopo doble— es consustancial al género autobiográfico.

C. Castilla del Pino (1989) argumentaba con razón que el proceso de auto-reflexión de pensarse a sí mismo, de escindirse a sí mismo o mejor, hacer *como si* se escindiera de manera que un sujeto se haga objeto para sí mismo, no justificaría la escritura autobiográfica. En la escritura autobiográfica hay un proceso de ponerse en orden uno mismo, que implica selección, pero implica también autodefinición de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a éstos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen.

La autobiografía —añade Castilla del Pino— se lleva a cabo porque además se quiere que el autor sea objeto para otros... No hay autobiografía sin el acto de la escritura, de modo que lo escrito se convierte en objeto para los demás... En resumen, con la autobiografía no sólo se pretende la auto-ordenación, sino la demostración a los demás de quién se es realmente. Esa es la ilusoria pretensión del escritor (Castilla del Pino, 1989: 146).

En realidad, la lectura deconstruccionista, que ha tendido a una ficcionalización del yo, ha hecho prevalecer el fenómeno de la escritura en su dimensión de cronotopo interno, de la relación del sujeto —a través del texto— con su vida, en el espacio interno de la identidad construida, pero ha marginado cuanto tenga de cronotopo externo, de construcción para el otro.

En esa construcción de la figuración del yo para los otros, tiene por tanto enorme importancia el acto comunicativo, pragmático que se ejecuta y que cuenta necesariamente con el receptor, en unos actos ilocutivos para el que ser o no creído opera en ámbitos diferentes a los de la ficción. Desarrollé en su día una argumentación que en cierta medida

daba la vuelta a la planteada por Paul de Man en su texto sobre *Las Confesiones* de Rousseau, que cierra su *Allegories of Reading*<sup>6</sup>. Como se sabe en el episodio nuclear del lacito no robado por Marion todo lo que Rousseau cuenta del hecho tiene según De Man un doble estatuto: hay elementos de los que cuenta que son *referenciales* es decir directamente afectos a lo que ocurrió o no ocurrió y que pueden ser confirmados por otros. Y hay una dimensión, la de las *excusas* o su gran arrepentimiento o culpa, en las que Rousseau insiste mucho, que en rigor son solo *verbales*, dependen de que creamos en su palabra porque no tenemos manera de saber si son sinceras o es mera retórica.

Igualmente hay en literatura una serie de figuraciones del dolor, del duelo, de la culpa, de la memoria personal que dependen solo de la palabra del narrador, pero también los episodios narrados pertenecen a un mundo real previo de manera que el narrador no siempre instituye mundo solo con su palabra, pues hay una dimensión que le sobrepasa, que le es previa. Concreté sea idea refiriéndome a la importancia que en determinadas obras narrativas tiene el *silencio*, lo *no dicho*, pero que puede ser predicado u objetado por un tú receptor que puede conocer aquello como silencio u ocultación. Si Günter Grass militó en las juventudes hitlerianas y no lo ha dicho, tal silencio (no olvido) se puede predicar como ocultación, reproche que en la ficción es impracticable. Sería absurdo que reclamáramos que Flaubert hubiera dicho algo de lo que le ocurrió a Emma Bovary con su sobrina. Si ese personaje, como es el caso, no comparece en la novela no es reclamable nada de lo dicho o callado sobre ella.

Pero no es baladí si a Semprún se le reprochara que lo que cuenta de sus días y posición en Buchenwald no fue tal como lo cuenta (como hicieron algunos coetáneos realmente) o si en una autobiografía de quinientas páginas un escritor no menciona a sus hijos; ese *sí* es silencio elocuente. La elocuencia del silencio o el reproche posible por hablar o no hablar. En la novela *El dolor de los demás* el narrador cuenta tanto sus reservas a si tiene derecho a contar el suicidio del amigo, o también qué pueden pensar los familiares cuando lo lean, lo que le lleva a reflexiones incluso éticas sobre quién tiene la propiedad de lo vivido (y contado) y a quién pertenece el derecho de hacerlo. Tener miedo a decir algo o no ser indiferente decirlo o callarlo, incluso si tras ese silencio puede decirse la popular sentencia española *quien calla oculta*, se da en ciertas obras por necesidad y sin embargo no es postulable de ninguna forma en las ficciones.

Esto hace que debamos plantear de otro modo la idea misma de máscara, porque no lo es lo mismo que la máscara lo sea de un personaje (entonces no es del todo máscara) o de un individuo real (entonces sí puede serlo), sobre todo cuando ese individuo ha decidido contar una experiencia que le compromete mucho, como es la relación con el padre, la familia (¿a quién pertenece el dolor de los demás?, los otros...).

Vengo con ello, y me voy acercando al final, a reclamar la importancia de las dimensiones ética y pragmática en ciertas figuraciones, de la que otras carecen. No todo *figurar* significa mentir, pero las obras en las cuales la mentira o el silencio es predicable

---

<sup>6</sup> Véase “Del tropo al acto de lenguaje, un comentario a Paul de Man”, capítulo de mi libro citado *De la autobiografía, teoría y estilos*.

forman una familia propia. Quizá un modo de definirla sea la postulación de la operatividad de ser o no creído, es decir si el *acto de no ficción* cumple su dimensión performativa, lo que me lleva a postular que en ciertas obras funciona el que podríamos calificar como *pacto de no ficción*. Ocurre cuando una referencia dada (haber sufrido tal ataque, que tu padre haya hecho tal cosa o no contigo, haber tenido o no un hijo, o una esposa en tales circunstancias etc.), implica que el mundo creado por tu palabra excede la dimensión de dependencia respecto a tu sola decisión, puesto que la *vida de los otros* puede ser confrontada con ese texto y *tanto los silencios como las palabras pueden ser objeto de reproche*. Hay obras literarias de la figuración para los que el cronotopo externo es nido, pero también límite, y que no pueden dirimir su sentido desde la sola predicación de su semántica textual interna.

Las escrituras del yo, cuando propenden a representar hechos de una vida, inauguran al mismo tiempo dos espacios: el espacio de la enunciación que le corresponde al sujeto que dice yo, y que al decirlo firma su relación con lo que haga o diga. Pero está el otro espacio, el del tú que puede ser compartido por otros. Es un espacio o escenario privado (no íntimo) que un yo decide abrir al público, al publicarlo. Pero a diferencia del escenario íntimo que es inobservable y remite a su inverificabilidad, según desarrolló Castilla del Pino (1996): pulsiones, deseos, sueños que se dicen tenidos, relaciones del sujeto con su cuerpo etc., el espacio autobiográfico y el de muchas novelas de la culpa o el duelo, se corresponde con un escenario que es simultáneamente privado/público. Aquí es donde se hace necesario distinguir entre la factualidad de hechos referenciados y la no factualidad (en el sentido de aprehensión independiente de la palabra del sujeto narrador de los sentimientos del sujeto para con ellos). Por decirlo de una manera sencilla, sobre algunos hechos referenciados el sujeto puede mentir (se puede predicar para ellos la mentira, o bien los correlatos del silencio/olvido podrían ser predicables y por tanto se podrían reprochar) y en otros no.

Como ocurre siempre en la Pragmática comunicativa de todo género (y acto de lenguaje) no es indiferente aquel concepto que los filósofos del lenguaje denominaron *felicidad de un acto*, idea que gustaba mucho al Umberto Eco de *Lector in fabula*. Pero está claro que en ciertas figuraciones de la no ficción, su felicidad (o cumplimiento de sus condiciones ideales), estará basculando en un orden que no viene determinado únicamente por la intencionalidad de quien escribe (tampoco por la mecánica de la adscripción editorial) sino por la plausibilidad que logre obtener o le conceda el lector a su forma apelativa, es decir, lisa y llanamente, resultar *convinciente*.

En conclusión: la ficcionalidad de las figuraciones es primordialmente un efecto de lectura que no está garantizado ni por la mera voluntad autorial, ni por un sistema genérico abstracto sino por el vínculo que su forma logra para con el lector al que interpela. Ciertas figuraciones del yo solo pueden evadirse de la ficción, si han logrado hacer convincente el postulado de su necesidad, es decir si su forma (su retórica) no es sustituible por otra sin pérdida. Claro que la felicidad de un acto de habla es siempre *performativa*, y quizá el problema de los géneros sea que muchos teóricos siguen anclados en la idea de haber

visto su forma definida bien por su sintaxis o por su ser ilocutivo (intencional), desde el autor (o del sistema de producción literaria), pero la performatividad es inherente a la acción y la define (mucho más en procesos en que históricamente sea difícil recuperar la identidad y el punto de vista intencional de quien ha escrito). Pero esa dimensión del lugar histórico de la recepción de los actos de ficción/no ficción dará para otro momento y otras muchas palabras, espero que no demasiadas como aquí.

Marzo-julio de 2020 (en confinamiento)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BAL, M. (2001). *Looking In. The Art of Viewing. Critical Voices in Art, Theory and Culture*. London: Routledge.
- BARTHES, R. (1980). *Chambre claire*. Paris: Cahiers de Cinéma / Gallimard / Seuil.
- \_\_\_\_ (1994). “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”. En *El susurro del lenguaje*, 23-33. Barcelona: Paidós.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BOOTH, W. (1974 [1961]). *Retórica de la ficción*. Barcelona: Bosh.
- CANDELORO, A. (2008). “Visiones transversales: los documentos visuales en algunas novelas contemporáneas”. En *Aspectos de Literatura Comparada. Homenaje a Claudio Guillén. Actas del XV Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, 53-67. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo.
- \_\_\_\_ (2021, en prensa). “Imágenes siniestras en *El dolor de los demás*”. *Revista de Filología* 43.
- CASAS, A. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco / Libros.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989 [1987]). “Autobiografías”. En *Temas: Hombre, Cultura, Sociedad*, 146-148. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1996). “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente*. Monográfico sobre “El Diario íntimo” (julio-agosto), 15-31.
- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CERCAS, J. (2000). *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado.
- GUILLÉN, C. (1971). *Literature as System*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- \_\_\_\_ (1981). “Genología”. En *Lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, 141-181. Barcelona: Crítica.
- COLONNA, V. (1989). *L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Linguistique. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).
- DE MAN, P. (1979). *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. London: Yale University Press.

- \_\_\_\_ (1991). “La autobiografía como des-figuración (1979)”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Ángel Loureiro (ed.), 113-127. Barcelona. Anthropos [suplemento 29].
- DOUBROVSKY, S. (1972 [1966]). *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris: Denöel / Ghontier.
- \_\_\_\_ (2012 [1988]). “Autobiografía / verdad / psicoanálisis”. En *La autoficción: reflexiones teóricas*, Ana Casas (ed.) y David Roas (trad.), 45-64. Madrid: Arco / Libros.
- EAKIN, P. J. (1985). *Fictions in Autobiography (studies in the Art of Self Invention)*. New Jersey: Princeton University Press.
- ECO, U. (1975). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milan: Bompiani.
- ERNAUX, A. (2020). *Una mujer*. Madrid: Cabaret Voltaire,
- FOUCAULT, R. (1969). “Qu’est-ce qu’un auteur?”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie* LXIV, 75-104.
- GASPARINI, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- GENETTE, G. (1979). *Introduction à l’architexte*. Paris: Seuil.
- GUSDORF, G. (1991 [1948]). “Condiciones y límites de la autobiografía”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Ángel Loureiro (ed.), 2-9. Barcelona: Anthropos [suplemento 29].
- KNAUSGÅRD, K. O. (2012). *La muerte del padre*. Barcelona: Anagrama.
- LECARME, J. (1982). “Indecidables et autofictions”. En *La littérature en France depuis 1968*, Bruno Vercier et Jacques Lecarme, 150-155. Paris: Bordas.
- \_\_\_\_ (1993). “L’Autofiction; un mauvais genre? ”. En *Autofictions et Cie*, S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune (eds.), 227-249. Nanterre: Université de Paris X [Cahiers RITM 6].
- LEJEUNE, P. (1975 [1973]). “Le Pacte Autobiographique”. En *Le Pacte Autobiographique*, 13-46. Paris: Seuil.
- LLEDÓ, E. (1992). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica.
- MARÍAS, J. (2008). *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*. Madrid: RAE.
- OLNEY, J. (1991). “Algunas versiones de la Memoria, algunas versiones del bios”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Ángel Loureiro (ed.), 33-46. Barcelona: Anthropos [suplemento 29].
- PITTARELLO, E. (2009). “Sobre las fotos”. En *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, A. Grohmann y M. Steenmeijer (eds.), 75-90. Amsterdam: Rodopi.

- \_\_\_\_ (2014). “*Visión de Nueva York* de Carmen Martín Gaité. El ojo, la mano, la voz”. En *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, J. Teruel y C. Valcárcel (eds.), 154-174. Madrid: Siruela.
- \_\_\_\_ (2015). “Che ci fanno le fotografie nei romanzi?”. En *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, A. Guarino (ed.), 249-275. Napoli: Tullio Pironti.
- \_\_\_\_ (2020). *Poesía e imagen*. Murcia: Editum.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988). “Teoría de los géneros y poética normativa”. En *Del formalismo a la Neorretórica*, 69-80. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- \_\_\_\_ (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_ (2006). “Del tropo al acto de lenguaje, un comentario a Paul de Man”. En *De la autobiografía, teoría y estilos*, 173-182. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_ (2006). “Roland Barthes: un texto-cuerpo fragmentado”. En *De la autobiografía. Teoría y estilos*, 211-243. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_ (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila Matas*. Valladolid / Nueva York: Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- \_\_\_\_ (2012). “Figuración del Yo’ frente a autoficción”. En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (comp.), 151-173. Madrid: Arco / Libros.
- \_\_\_\_ (2014). “Los Cuadernos de todo y la escritura del yo”. En *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, J. Teruel y C. Valcárcel (eds.), 109-123. Madrid: Siruela.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROBBE-GRILLET, A. (1964). *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard.
- SARRAUTE, N. (1956). *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard
- SEBEOK, T. & ECO, U. (1984). *The sign of Three*. Indiana: Indiana University Press
- SPADACINI, N. & TALENS, J. (1988). “The Construction of de Self. Notes on Autobiography in Early modern Spain”. En *Autobiography in Early Modern Spain*, N. Spadacini & J. Talens (eds), 9-40. Minneapolis: The Prisma Institute.
- STONE, A. (1982). “Factual Fictions”. En *Autobiographical Occasions and Original Facts*, 265-365. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

## OBRAS CITADAS

- ABAD FACIOLINCE, H. (2007). *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral.
- ALTHUSSER, L. (1972). *L'avenir dure longtemps; suivi de Les faits (1973)*. Paris: Stock-Imec.
- BARTHES, R. (1975). *Roland Barthes, par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1997). *Préterito Imperfecto*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_ (2004). *Casa del Olivo*. Barcelona: Tusquets.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- GIRALT TORRENTE, M. (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.

- HERNÁNDEZ, M. A. (2018). *El dolor de los demás*. Barcelona: Anagrama.
- LINDO, E. (2020). *A corazón abierto*. Barcelona: Seix Barral.
- MARÍAS, J. (1989). *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (1998). *Tu rostro mañana*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- MENÉNDEZ SALMÓN, R. (2020). *No entres dócilmente en esa noche quieta*. Barcelona: Seix Barral.
- ROTH, P. (1988). *The Facts* (1988). New York: Vintage.
- DEL MOLINO, S. (2014). *Lo que a nadie importa*. Barcelona: Random House.
- \_\_\_\_ (2016). *La mirada de los peces*. Barcelona: Random House.
- \_\_\_\_ (2018). *La hora violeta*. Barcelona: Random House.
- MONTERO, R. (2013). *La ridícula idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral.
- ROTH, P. (1988). *Las vidas de Zuckermann*. Barcelona: Versal.
- SANZ, M. (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- SEMPRÚM, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- UMBRAL, F. (1975). *Mortal y rosa*. Madrid: Cátedra.
- VILA-MATAS, E. (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (2003). *Paris no se acaba nunca*. Barcelona: Seix Barral.
- VILAS, M. (2003). *Ordessa*. Madrid: Alfaguara.
- LEVI, P. (2013 [1947]). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Austral.
- \_\_\_\_ (2014 [1963]). *La tregua*. Barcelona: Austral.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El/la firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 15/01/2021

Fecha de aceptación: 22/02/2021